

Primera presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico "Don Quijote" de R. Strauss

José M. García Laborda

VARIAS SON las causas que me han impulsado a redactar el presente artículo. En primer lugar, deseaba contribuir con entusiasmo al merecido homenaje en honor de uno de nuestros más ilustres musicólogos y humanistas españoles, D. Ismael Fernández de la Cuesta, algo lejano en campos de investigación y actividades musicales aparentemente poco afines, pero tan entrañablemente cercano en la amistad, el respeto y la valoración de nuestros propios ámbitos profesionales.

Por otra parte, pretendía prestar una pequeña contribución a los eventos que han jalonado recientemente la celebración en el 2005 de los 400 años de la publicación en España del "Quijote", a la vez que quería reforzar los siempre tan escasos espacios de investigación dedicados en España a la recepción de la música del siglo XX.

Antes de hablar directamente de la obra que nos ocupa, quiero revisar y situar en dos apartados previos la perspectiva que guía este trabajo.

1. LA RECEPCIÓN DE LA MÚSICA MODERNA EUROPEA EN LA CRÍTICA MUSICAL DE LA ÉPOCA

Los estudios sobre aspectos de la estética e historia de la recepción musical (referidos en sentido general al efecto causado por las obras musicales en el oyente y en sentido estricto a la plasmación de juicios de valor y formas de recepción en la crítica

musical y en las fuentes periodísticas¹) son muy recientes² y, por lo mismo, todavía escasos y parciales. No olvidemos que las fuentes históricas primarias para estos estudios no van más allá de los años en que aparece por primera vez la crítica musical en la prensa, es decir hace aproximadamente unos 250 años, y se interfieren además con otros campos afines, como la estética musical y la sociología de la música, que han acaparado en los últimos años un foco importante del interés musicológico.

Por eso mismo, los estudios sobre recepción musical han surgido en la moderna historiografía, como recordaba C. Dahlhaus, por el desvío desde el análisis de la obra de arte en sí misma hacia su efecto y repercusión en el público, es decir, hacia los aspectos sociológicos y estadísticos tan acentuados en el actual enfoque metodológico de los hechos históricos.

Los primeros intentos por sistematizar y aplicar a distintos campos de la historiografía musical los efectos causados por las obras musicales en los críticos y en el público de la época en que fueron creados no van mucho más allá de los años setenta del pasado

¹ Carl Dahlhaus sistematiza muy bien los aspectos de la recepción musical en su magnífico ensayo "Problemas de la historia de la recepción musical" (en *Fundamentos de la Historia de la Música*, Madrid, Gedisa, 1997, pp. 185-202).

² Las grandes enciclopedias MGG y New Grove no contemplan la entrada del término *recepción* hasta las últimas ediciones de 1998 y 2002 respectivamente, lo cual es un ejemplo bien elocuente del tratamiento reciente que tiene este tema en la historiografía musical.

siglo, cuando aparecen en Alemania los primeros estudios orientados a estudiar la recepción de Beethoven y Wagner³ y otros estudios posteriores sobre compositores más actuales⁴.

Estos estudios se apoyan en el interés cada vez mayor de los historiadores por recopilar y catalogar la crítica musical en torno a las obras fundamentales de la historia de la música⁵ y en el deseo de fijar y determinar los juicios de valor que van configurando un canon musical específico de las obras del siglo XX.

³Los primeros estudios sistemáticos sobre historia de la recepción musical en torno a Beethoven y Wagner, proceden del ámbito alemán, entre los que figuran los tradicionales de Hans Heinz Eggebrecht: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* ("Sobre la Historia de la recepción de Beethoven"), Maguncia, 1972, y Helmut Kirchmeyer: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland — Das zeitgenössische Wagner-Bild* ("Situación de la crítica y de la prensa musical en Alemania. La imagen actual de Wagner"), 3 tomos, Regensburg, 1967–1972.

⁴Un estudio profundo de la recepción de la obra de Debussy en las fuentes periodísticas de la época es el llevado a cabo por Johanner Trillig: *Untersuchungen zur Rezeption Claude Debussys in der Zeitgenössischen Musikkritik* ("Estudios sobre la recepción de C. Debussy en la crítica musical de la época"), Ed. H. Schneider, Tutzing, 1983. Se trata de un libro modélico referido a la investigación sobre esta temática.

⁵Ejemplos preclaros de estas antologías fueron los dos proyectos preparados y publicados bajo la dirección del prestigioso musicólogo y archivero francés François Lesure en torno a dos obras fundamentales del siglo XX: *Anthologie de la Critique Musicale. Dossier de Presse de Sacre du Printemps de Stravinsky*, Ed. Minkoff, Ginebra 1980; *Anthologie de la Critique Musicale. Dossier de Presse de Pierrot Lunaire de A. Schönberg*, Ed. Minkoff, Ginebra 1985.

El estudio y recopilación de fuentes periodísticas y de crítica musical en España va tomando cada vez mayor interés, como muestra la reciente investigación de Laura Prieto Guijarro: *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): "La Voz", 1920–1934*, Ed. Arambol, Madrid, 2001, y otras en marcha sobre los diarios *El Sol* y *ABC* que están realizando nuestros alumnos de musicología y que continúan otras ilustres antologías y recopilaciones de este género, como las de José M. Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical en España*. Ed. Viuda e Hijos de Tellos, Madrid 1906, 3 tomos; o las de César Arconada: *Obra periodística. De Astudillo a Moscú*. Ed. Ámbito, Madrid 1986. Igualmente la edición facsímil en varios volúmenes de la *Revista Musical* de Bilbao (1904–1913), promovida recientemente en 2002 por la Diputación foral de Vizeaya, permitirá revisar, de un modo más cómodo, muchos aspectos de la recepción musical en la época que estudiamos.

Todos estos trabajos alentarán y permitirán un nuevo acercamiento a los estudios sobre la historia de la recepción musical en España

Los estudios sobre la recepción de R. Strauss en Madrid, que aquí emprendemos, tienen sus orígenes necesariamente en las críticas musicales más destacadas de la época que hemos acotado para este estudio (en concreto, entre 1916, cuando se estrena en Madrid el "Quijote" de R. Strauss y 1936, cuando desaparece un primer espacio temporal de la recepción de Strauss con llegada de la guerra civil.⁶

Estos estudios se ubican en una línea de investigación que vengo perfilando desde hace varios años, dirigida a analizar el impacto causado en España por la aparición y recepción de las primeras vanguardias. Este estudio puede contribuir a iluminar aspectos sociológicos importantes de nuestra historia musical más reciente, como, por ejemplo, la ideología y el papel de la crítica musical en la recepción del repertorio contemporáneo extranjero, la aparición de juicios de valor y formas de recepción del repertorio en la prensa musical, el retraso en la aparición del repertorio contemporáneo, rechazos y preferencias en el

⁶Las fuentes primarias serán las críticas musicales de las revistas y periódicos más importantes de la capital, especialmente las reseñas de Adolfo Salazar en *El Sol*, Juan José Mantecón en *La Voz*, A.M. Castell en *ABC*, Julio Gómez en *El Liberal* y las reseñas otros críticos de la época. Las fuentes secundarias son las referencias y alusiones que sobre la época y la crítica musical aparecen en diversos escritos, especialmente en los de Emilio Casares, que ha estudiado a fondo la obra de Salazar y la de los principales críticos musicales de la época que nos ocupa, en libros como: CASARES RODICIO, Emilio: "La música hasta 1939, o la restauración musical" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, pp. 261–323); CASARES RODICIO, Emilio: "Crítica musical". *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IV pp. 168–182; CASARES, Emilio (Ed.): *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915/1939)*. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, 1986; CASARES RODICIO, Emilio: "Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República", *Cuadernos de Música*. Los músicos de la República. Madrid Año I, nr. 1, 1982; CASARES RODICIO, Emilio: "La Generación del 27 revisitada", *Música española entre dos guerras* (Ed. Javier Suarez-Pajares) Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002; CASARES RODICIO, Emilio: "La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música española", Madrid, Fundación Juan March, 1983; CASARES RODICIO, Emilio: "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", *Cuadernos de Música*, nr. 2, 1992.

Sobre la recepción de Strauss en Madrid, aporta algunos breves datos Luis G. Iberní en su artículo: "Strauss y la crítica española de principios de siglo", en: *Richard Strauss. Electra*. Madrid, Fundación Teatro Lírico, 1998, 88–95.

público por unos repertorio u otros, compositores y escuelas más interpretados, estrenos y reposiciones más destacados, fluctuaciones en la recepción y valoración de las distintas obras, intérpretes más importantes, instituciones y sociedades más activas en la difusión de ese repertorio, la praxis orquestal del periodo, las controversias y polémicas entre las distintas estéticas musicales de la época que se enfrentan a nuestro nacionalismo musical, etc.

Algunos de estos aspectos se harán patentes a lo largo de esta breve investigación que ahora presentamos.

2. LA RECEPCIÓN DE LOS POEMAS SINFÓNICOS DE R. STRAUSS EN MADRID ENTRE 1890 Y 1936

En la década de 1890 R. Strauss (1864-1949) establece y fija definitivamente una línea de progresión sinfónica, que partiendo de Berlioz y Liszt, desembocará en sus célebres poemas sinfónicos (*Tondichtungen*, como los llama el compositor), y que le garantizarían su fama de orquestador y sinfonista durante toda la primera mitad del siglo XX.

A partir de la fantasía sinfónica en cuatro tiempos *Aus Italien* (1886), Strauss comienza a componer la serie de sus siete poemas: *Don Juan* (1889), *Macbecht* (1890), *Muerte y Transfiguración* (1889), *Las Travesuras de Till Eulenspiegel* (1895), *Así hablaba Zarathustra* (1896), *Don Quijote* (1897), *Una vida de héroe* (1898), hasta terminar con la *Sinfonía Doméstica* (1903). En todas estas obras experimentó Strauss una arquitectura formal más rica y compleja que sus predecesores y una instrumentación más brillante, que llevó a la orquesta postromántica al límite de aquellas posibilidades tímbricas y armónicas, que el siglo XIX había establecido y que fijó nuevos cauces a la experimentación instrumental del siglo XX⁷.

⁷ Rogelio del Villar, acérrimo defensor de las esencias románticas alemanas y nacionalistas en contra del impresionismo francés, defendía a comienzos de los años veinte la importancia para la música moderna de los tres sinfonistas europeos: *A manos llenas cogen los cultivadores del modernismo detalles de las obras de Berlioz, Liszt y Strauss, verdaderos precursores; pero precursores que dejan una obra positiva y genial —particularmente Liszt— de todo el movimiento ultramoderno* (Rogelio del Villar: *Soliloquios de un músico español*, Unión Musical Española, Madrid, sin fecha, 36). Rogelio del Villar situaba a Strauss entre los grandes genios, en la pléyade de compositores de los que no podemos prescindir, frente a los "ultramodernos" *debusystas*, aunque no dejaba de reconocer cierta extravagancia en

La culminación a que llegó el género del poema sinfónico en este compositor aseguró la continuidad de la gran trayectoria sinfónica de la música alemana en la primera mitad del siglo XX e impulsó a la mayoría de las grandes agrupaciones orquestales europeas de entonces a probar su capacidad de plasmación orquestal y de lucimiento, sin salirse del repertorio romántico, con el que el público de la época estaba más familiarizado.

La difusión de sus poemas sinfónicos estuvo motivada por la propia actividad de Strauss como director, que le animó a viajar por todo el continente para presentar sus obras, bajando hasta la península ibérica en varias ocasiones o subiendo hasta Moscú, en donde en 1896 había estrenado *Muerte y Transfiguración* y *Till Eulenspiegel*. Esta doble actividad de director y compositor motivó la pronta presencia de su música en Barcelona y Madrid, en comparación con el retraso que experimentaron otros compositores europeos.

En sus numerosas giras aprovechaba siempre la ocasión para presentar algunas de sus obras, especialmente los poemas sinfónicos que estaba componiendo por estos primeros años en los que viaja a España, o los ciclos de *Lieder* (con su mujer Pauline Ahna como intérprete soprano, con la que había contraído matrimonio en 1894 y con la que pronto viajará a Madrid para presentar algunos *lieder* de su marido).

Entre 1894 y 1898 (en este último año ya viaja por primera vez a Madrid, después de haber visitado Barcelona en 1897) se extiende en la vida de Strauss la época creadora de Munich en la que el compositor termina sus grandes composiciones sinfónicas *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra* y *Don Quijote* y al mismo tiempo es la época en que realiza grandes giras por toda Europa para dirigir sus propias obras. La presencia del compositor y la presencia de su música en España se centró en las dos principales ciudades que ofrecían en esa época posibilidad de que sus obras sinfónicas pudieran ser interpretadas con cierto decoro: Madrid y Barcelona. En la primera ciudad fueron la Sociedad de Conciertos y más tarde la Orquesta Sinfónica de Enrique Fernández Arbós y la

Strauss: *no obstante lo discutida que es la obra de este compositor, a quien han imitado en sus extravagancias artísticas los llamados ultramodernos* (p. 15); (...) *los compositores franceses y rusos llamados modernos han copiado de Mahler y Strauss toda clase de audacias de carácter armónico que vemos en sus obras* (p. 143).

Filarmónica de Bartolomé Pérez Casas las que centralizaron la actividad sinfónica, junto a otras orquestas españolas (como la excelente Orquesta de José Lasalle) y agrupaciones extranjeras que presentaron igualmente obras de Strauss en sus giras por la capital (como la Filarmónica de Berlín o la Orquesta Colonne de París). En Barcelona fueron la Orquesta Sinfónica de Barcelona y a partir de 1920 la Orquesta Pau Casals las encargadas principalmente de difundir su creación sinfónica. Estas agrupaciones llevaron la música de Strauss por toda la geografía española, a través de las numerosas giras realizadas.

La música sinfónica de Strauss fue aceptada siempre con delirio y entusiasmo por el público madrileño, aunque al principio la complejidad de la forma causó cierto embarazo en el público. Sin embargo, en la crítica musical de la época se fue perfilando un cambio de actitud, que corrió paralelo con el movimiento de rechazo del romanticismo y la aparición y recepción de las tendencias en torno a Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky o Schönberg.

Los críticos y comentaristas madrileños de la primera etapa a comienzos del siglo XX (Cecilio de Roda, Manrique de Lara, J. Fesser, A.M. Castell, Rogelio del Villar, José Borrel, José M. Esperanza y Sola y otros menos conocidos) ensalzan con mayor o menor entusiasmo la música de Strauss, mientras que los críticos más jóvenes (A. Salazar, Juan José Mantecón, César Arconada) comienzan a sentir su música en los años veinte como demasiado ampulosa, recargada, abultada y llena de descriptivismos y autobiografías, que van a contracorriente de la nueva objetividad propulsada por el neoclasicismo de estos años⁸.

Strauss visitó España en varias ocasiones. A Barcelona y Madrid acudió varias veces para presentar sus obras, y conoció otras muchas ciudades en visita turística. En 1898 viene Strauss por primera vez a Madrid invitado por la Sociedad de Conciertos de la capital para dirigir varias actuaciones, en las que aprovecha para dar a conocer tres de sus poemas sinfónicos: *Don Juan*, *Till Eulenspiegel* y *Muerte y Transfiguración*, junto a algunos de sus lieder. El

⁸ Hay multitud de reseñas en la prensa que confirman este supuesto y que sería prolijo enumerar aquí. Remito al lector interesado a mi trabajo *Presencia y recepción de la música europea contemporánea en España entre 1890 y 1936* (Trabajo de investigación, Salamanca 2005). De cualquier forma, al hablar del *Quijote* se harán patentes muchas de estas posturas críticas en la prensa de la época.

primer programa tiene lugar el 27 de febrero de 1898 a las tres de la tarde en el Teatro del Príncipe Alfonso. En este primer concierto dirige la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, diversas obras de Wagner y algunas de sus propias obras, como *Don Juan* y algunos lieder interpretados por su propia esposa Pauline Ahna (las obras de Strauss se interpretaron en la segunda parte del programa).

En el programa de mano se destacaban las excelencias del compositor que *ocupa ya un elevadísimo puesto en el arte y es el maestro compositor que seguramente sabrá sostener con gloria la tradición de la escuela alemana*.

Esta era la primera ocasión en la que el público madrileño se enfrentaba a la música de Strauss, y la reacción fue desconcertante para una gran parte del público, no acostumbrado a esta clase de música. Sin embargo, la crítica musical y los cronistas más avezados quedaron entusiasmados con la presencia de Strauss. Así lo ha dejado escrito en sus memorias José Borrel:

Strauss vino unos años después que Levi; su fama de compositor comenzó a cundir entre los buenos aficionados, así es que sus conciertos despertaron una gran curiosidad; en los programas figuraron tres poemas suyos (“Don Juan”, “Muerte y Transfiguración” y el “Till Eulenspiegel”); fueron muy apreciados por los inteligentes, pero la grandeza de concepción y los atrevimientos de forma impidieron que la masa del público los comprendiese en una primera audición; a mí me hicieron gran impresión y juzgué a su autor dotado de un originalísimo talento; el que menos me gustó en aquella ocasión fue el “Till”, y ahora lo considero como uno de los mejores poemas sinfónicos que se han escrito⁹

La impresión de otro cronista ilustre de la época, Jose M. Esperanza y Sola, fue también favorable hacia la labor del director, aunque no encontró muchas

⁹ BORREL VIDAL, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid, Ed. Dossat, 1945, 69. Sin embargo, la recepción que obtuvo su poema *Don Juan* en Barcelona el 11 de noviembre de 1897, dirigido por el propio compositor en la Sociedad Catalana de Conciertos con la orquesta Nicolau, fue tremendamente positiva, a tenor de lo que cuenta a su madre el propio compositor en una carta: *Ayer tuve un éxito enorme; nunca había visto un aplauso igual — la gente está acostumbrada aquí a otro ritmo, por las corridas de toros. La “Heroica”, “Los Maestros cantores”, el preludio de “Guntram” fueron recibidos con un aplauso entusiasta, pero después del “Don Juan” se elevó tal estruendo, que tuve que tocar otra vez la pieza entera, después de salir cinco veces a saludar.* (citado en Walter Deppisch: *Richard Strauss*, Rowohlt, Hamburgo 1968, 62).

cualidades en los poemas sinfónicos de Strauss que se interpretaban por primera vez en Madrid, según comenta en una carta que envía al director de la *Ilustración Española y Americana* en mayo de 1898:

(...) Strauss ha dirigido aquí tres "Sinfonías" y la Obertura de "Leonora" de Beethoven, y varias obras de Wagner, con singular maestría, sobre todo las últimas, en las que se ve que ha recogido en la propia fuente la tradición del modo y forma como deben ser interpretadas aun en sus mas mínimos detalles (...)

Pero si desde este punto de vista todo elogio que de Strauss se hiciera sería merecido, no pasa lo propio considerado como compositor (...)

Pero, pidiendo a usted perdón por esta digresión, y volviendo al asunto, le he de declarar con toda lealtad que concediendo a los poemas sinfónicos *Don Juan*, *Las Jugarretas de Till Eulenspiegel* y *Muerte y Transfiguración* todos los primores que se quieran desde el punto de vista de la armonía y del contrapunto; reconociendo de buen grado la gran maestría que en ellos revela su autor en el arte de la instrumentación y de que es legítima consecuencia el gran colorido que tienen muchas de sus páginas, a los que, como yo, no están bien avenidos con el gongorismo musical que ha invadido a los pseudo imitadores de Wagner, ni por su forma ni por las ideas que encierran, pueden gustarnos unas composiciones que, bien miradas, más pueden tenerse por los delirios de una razón enferma, que por la descripción fantástica de sucesos que, ni aun con ayuda de apuntador, que no es otra cosa el programa que les acompaña, pueden entenderse (...); lo cierto que exagerar del modo y manera que se hace en tales poemas la música descriptiva, es sacarla de sus naturales límites y desnaturalizarla por completo¹⁰.

A medida que la música de Strauss fue apareciendo con más asiduidad en la capital, la recepción se va haciendo cada vez más positiva.

Con motivo de la segunda visita de Strauss a Madrid en 1908 para interpretar con la Filarmónica berlinesa dos de sus poemas sinfónicos (*Till Eulenspiegel* y *Muerte y Transfiguración*), la expectación en la capital fue enorme y las críticas "fabulosas", como señaló algún crítico de la época:

(...) pocas veces he presenciado una manifestación de entusiasmo tan imponente y prolongada como la que anoche acogió la ejecución de algunas de las obras del programa o la que alcanzó Strauss al finalizar su composición *Till Eulenspiegel*. El aplauso resonaba en esas

diversas ocasiones compacto y nutrido, y con él se mezclaban los gritos que aclamaban a Strauss y a su orquesta (...)¹¹

Conviene resaltar que *Muerte y Transfiguración* fue el poema más interpretado y el más claramente aceptado y admirado (como señalaba un crítico, *la obra maestra perfecta de su autor, y por tanto, una de las cumbres de la historia musical*)¹².

En la década de los años veinte la música de Strauss sigue sonando en los atriles de las dos principales orquestas de la capital (OSM y OFM), con igual éxito de público. Sin embargo, se comienza a percibir en algunos críticos como A. Salazar (*El Sol*) y Juan del Brezo (seudónimo de Juan José Mantecón, en *La Voz*) un cierto rechazo hacia el estilo ampuloso, hacia el sensacionalismo fácil, hacia el descriptivismo y la grandilocuencia del compositor, aunque se sigue ensalzando su maestría en la orquestación y el dominio técnico. El predominio gradual de la música de otros compositores (Debussy y Stravinsky fueron los principales "oponentes") hace perder fuerza a la música de Strauss, como se reconoce en algunos periódicos cuando Strauss recalca por tercera vez en Madrid en marzo de 1925:

(...) El gran Ricardo Strauss es hoy, seguramente, el más famoso de todos los músicos vivientes. Todos los públicos lo sienten así, y no faltaría quien arrojase esa afirmación a los críticos, que discutiéndole o ensalzándole hayan colaborado a forjar la imagen de su fama. Pero la crítica sabe también que otros hombres han sucedido a Ricardo Strauss en la hegemonía del primer puesto del escalafón musical (...)¹³

No faltaron críticos que para contrarrestar esta visión negativa del compositor alemán aparecida en algunos medios escribieron por estos mismos años algún opúsculo en defensa de su música¹⁴.

¹¹ MANRIQUE DE LARA, Manuel: "Ricardo Strauss", *El Mundo*, 4-V-1908

¹² FESSER, J.: "Revista de Música", *El Sol*, 26-12-1917)

¹³ SALAZAR, Adolfo: Ricardo Strauss y su posición en el arte contemporáneo", *El Sol*, 11-3-1925. Salazar sabía que su postura iba en contra de la opinión que sobre Strauss tenían la mayoría de los críticos y auditores de la época: *En mis opiniones reiteradamente expresadas sobre el arte de Strauss me he encontrado casi siempre en abierta disconformidad con la gran mayoría de sus admiradores y aún de los críticos alemanes, españoles y a veces franceses* (*El Sol*, 21-9-1928).

¹⁴ José Subirá escribe en 1925 un opúsculo en defensa de su producción musical, con el título: *Ricardo Strauss: su producción musical, su hispanismo, su posición artística*, Madrid 1925, en el que concluye con estas palabras laudatorias: *Pero lo que sí*

¹⁰ ESPERANZA Y SOLA, José M.: "Las Sesiones de la Sociedad de Conciertos", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-5-1898).

Son suficientes, por ahora, estas pequeñas referencias a la presencia y recepción de la música sinfónica de Strauss en Madrid, que sirven para encuadrar mejor la obra que nos ocupa a continuación¹⁵.

3. PRIMERA PRESENCIA Y RECEPCIÓN EN MADRID DEL POEMA SINFÓNICO "DON QUIJOTE" DE R. STRAUSS

3.1. La obra y su presentación en Europa

Durante los años en que Strauss es maestro de capilla en Munich, compone las dos obras que pueden ser consideradas como sus creaciones más importantes del año 1897: *Don Quijote* y *Vida de Héroe*. La primera idea sobre *Don Quijote* le surgió a Strauss en Florencia en octubre de 1896 (por esas fechas el compositor apunta en su agenda: *tengo la primera idea de una obra orquestal: Don Quijote, variaciones alocadas y libres sobre un tema conmovedor*), aunque la obra no quedó terminada hasta el 29 de diciembre de 1897 en Munich. Su título definitivo era:

Don Quijote, Introduzione, Tema con variazioni e Finale

Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters für grosses Orchester, op. 35 (Variaciones Fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco, para gran orquesta, op. 35)

El estreno tuvo lugar en Gürzenich, cerca de Colonia, al año siguiente de su composición, el 8 de marzo de 1898, bajo la dirección de Franz Wüllner y con Friedrich Grützmacher al chelo. En esos días Strauss se encontraba precisamente en Madrid dirigiendo algunas de sus propias composiciones con la Sociedad de Conciertos. El 18 de marzo de ese mismo año Strauss dirige personalmente la obra en Francfort, con el solista de la ópera de la ciudad, Hugo Becker, que escribe una carta a Strauss a los pocos días del concierto, en la que le comenta:

Por lo que se refiere a mi participación en su genial obra *Don Quijote*, no creo haber merecido tan gran honor, pues creo no haber reflejado como se merece las bellezas y

pueden decir ya los hombres de hoy, sin temor de errar, es que así como Wagner fue el más alto músico alemán después de Beethoven, Strauss ha sido el más alto músico alemán después de Wagner (32).

¹⁵ Para una mejor aproximación al tema se puede leer mi trabajo de investigación: *Presencia y recepción de la música*

momentos característicos que su soberbia obra contiene en tan gran medida. Hasta qué punto me entusiasmará su nuevo opus, que interpreto con frecuencia la parte del chelo para sumergirme en el espíritu de su composición¹⁶.

En París se estrena la obra en 1900 dentro de los célebres conciertos Lamoureux, bajo una reacción adversa, según ha dejado relatado Romain Rolland en sus memorias de 1949:

El público se ahogaba de irritación. Aquel viejo y noble público francés que cuanto menos entiende de música tanto más valor concede a las sacrosantas reglas de la corrección clásica. No admite bromas. La gente estaba fuera de sí por aquellos balidos de ovejas; pensaban que alguien quería reírse de ellos y que no se les tenía la debida consideración¹⁷.

En Inglaterra la composición se presenta por primera vez el 4 de junio de 1903, en uno de los conciertos del *Festival Strauss*, que se realizan en St. James's Hall bajo la dirección del propio Strauss y que provocan la admiración de Arbós, que asiste a esos conciertos¹⁸.

En Estados Unidos fue Pau Casals quien estrenó la obra en el Carnegie Hall de Nueva York el 3 de marzo de 1904 bajo la dirección del propio Strauss que realizaba una gira por Norteamérica presentando exclusivamente obras suyas¹⁹.

Para su *Don Quijote* eligió Strauss una forma que cuadraba perfectamente al desarrollo virtuosístico de la orquesta a la hora de describir las diversas peripecias de *Don Quijote* y su fiel escudero: *el tema con variaciones*. Como su título indica, la obra consta de una amplia introducción de 122 compases, seguida del tema, variaciones (10 en total) y final. Años más tarde, refiriéndose a la forma de esta obra hablaba

europaea contemporánea en España desde 1890 hasta 1936, Salamanca, 2005, pp. 96-141

¹⁶ Citado en Walter Deppisch: *Richard Strauss*. Rowohlt, Reinbeck, 1968, 64. La traducción es del autor.

¹⁷ Citado en Walter Panofsky: *Richard Strauss*, Alianza, Madrid, 1988, 57.

¹⁸ *Cuando pude admirar sus otros poemas: "Así habló Zaratustra", "Till Eulenspiegel", "Muerte y Transfiguración" y más tarde "Don Quijote", no pude quedarme duda de que me hallaba ante el nuevo mantenedor de las glorias musicales que Alemania venía acumulando desde hace algo más de dos siglos. ¡Qué imaginación! ¡Qué fuerza! ¡Y qué insuperable poder arquitectónico y dominio orquestal en todas estas obras! La ejecución fue admirable* (E.F. Arbós: *Memorias (1863-1903)*, Ed. Cid, Madrid 1963, 381-382).

¹⁹ Ver BALDOCK, Robert: *Pau Casals*: Paidós, Barcelona, 1994, 79

Strauss de la *forma de variación llevada ad absurdum y perfilada de manera tragicómica, como la lucha de un tema contra la nada*. El compositor no incorporó ningún programa a la composición, pero añadió pequeñas anotaciones programáticas a cada una de las secciones de que consta el poema. La tonalidad central de *Re mayor/re menor* se mantiene a lo largo de toda la composición como en la serie de las variaciones clásicas, sin embargo, al contrario de la forma tradicional, los temas del héroe y de su escudero apenas son variados. En su célebre *Tratado de las formas musicales*, Hugo Leichtentritt habla de esta obra como de una variante de la forma de variación: *Las distintas variaciones son piezas de carácter totalmente autónomas, que tienen relación con la forma de variación, en cuanto que los motivos del tema están presentes en cada variación, entretejiendo las distintas aventuras que narra la obra, referidas al héroe y a su escudero. Es una aplicación a la variación de la técnica wagneriana del leitmotiv*²⁰

Tal vez la característica más novedosa de esta obra, junto a las nuevas ideas formales, amplia

estructuración temática y brillante orquestación, sea la técnica armónica que Strauss aplica aquí sistemáticamente por primera vez, consistente en un *retroceso cromático* o *desplazamiento lateral* de progresiones armónicas ajenas a la tonalidad principal, y que se convertirá en un recurso propio en las obras posteriores²¹.

Un modelo característico de este procedimiento (puesto que no podemos entrar aquí en un análisis detallado de la obra) se puede observar en la conclusión acórdica del **Tema** de Don Quijote que sirve de coda conclusiva (compases 134–139, edición Dover 1979, p. 216), tal como aparece en el ejemplo 1 que presentamos a continuación: después de la conclusión del tema en *Re mayor*, el clarinete realiza un engarce hacia la conclusión cadencial con un arpeggio sobre el acorde de *Mi bemol mayor* (desplazamiento lateral muy usual en la obra), al que siguen progresiones armónicas en retroceso cromático de acordes de séptima ajenos a la tonalidad central (Do-Si-Sib-La-Lab), con salto definitivo a la tonalidad principal de *Re menor*:

²⁰ LEICHTENTRITT, Hugo: *Musikalische Formenlehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927, 332.

²¹ Willi Schuh en su artículo de R. Strauss para la enciclopedia alemana *Musik in Geschichte und Gegenwart* (vol. 12, columna 1488, Bärenreiter, edición rústica de 1989) aplica a esta técnica el nombre de *Rückungstechnik*: *En Don Quijote Strauss aplica por primera vez de forma sistemática una técnica que luego se convertirá en el principal medio de expresión de*

Salomé y de las posteriores óperas, la Rückungstechnik (acordes de otras tonalidades que desembocan en la cadencia cromáticamente o por saltos), para caracterizar aquí al héroe y reflejar sus locuras. Otros analistas anglosajones designan esta técnica con el nombre de *harmonic side-slip* o deslizamiento lateral armónico (ver Gram. H. Philipps: "The Logic of Tonality in Strauss's Don Quixote. A Schoenbergian Evaluation", *19th Century Music*, 1986, XI, nr. 3).

Ejemplo 1: Don Quijote de R. Strauss. Tema de D. Quijote, cc.134-139

engl. Horn. *mf dim. p mf dim. - pp*

Clar. (B) *mf (ausdrucksvoll) dim. p mf dim. - pp*

2 Fag. *mf dim. p mf dim. - pp*

Tromp. (D) *pp mf dim. p mf dim. - pp*

3 Pos. *mf dim. p mf dim. - pp*

Basstuba *mf dim. p mf dim. - pp*

erste Violin *mf dim. p mf dim. - pp*

Violonc. (Solo) *mf dim. p mf dim. - pp*

Violonc. übrigen *mf dim. p mf dim. - pp*

Contrab. *mf dim. p mf dim. - pp*

135

(Sancho Panza)
Maggiore. Metr. ♩ = 96.

Clar. (B) *mf*

Basscl. (B) *mf*

3 Fag. *mf*

Basstuba (B) *mf*

Snare (Solo) *mf*

14

15

kl. F. *pp*

Basscl. (B) *mf*

3 Fag. *pp*

Basstuba (B) *mf*

Snare (Solo) *pp*

14

15 (lebhaft)

3.2. Presencia y recepción de la obra en Madrid

Aunque *Don Quijote* no se estrena en Madrid hasta 1916, el público español tuvo ocasión de conocer antes la obra indirectamente por alusiones y reseñas en la prensa y revistas de la época, que hablan de su presentación en otras ciudades europeas y de su estreno en Barcelona en 1911.

Una de las primeras alusiones en España a la obra "Don Quijote" había aparecido ya en 1910, de la mano de uno de los grandes admiradores de Strauss, como fue el crítico Cecilio de Roda. Este prestigioso musicólogo, fundador de la benemérita Sociedad Filarmónica de Madrid, había asistido a la *Semana Strauss*, que se celebró en Junio de 1910 en Munich, y desde allí envió una entusiasmada reseña de toda la producción de Strauss, hasta el momento, para los lectores de la *Revista Musical* (desde los poemas sinfónicos hasta *Salomé* y *Electra*). En este artículo describe el entramado general de "Don Quijote", al que presenta con estas palabras:

Aquí Strauss aparece ya de cuerpo entero, dando las notas más características de su arte: la evocación de escenas y la evocación de sentimientos: el color en todas sus gradaciones (desde las finuras y sutilezas más delicadas, hasta lo grotesco que casi toca en los límites de lo chavacano) y la poesía romántica, la psicología del espíritu, buscando en ella, no las líneas generales sino las reconditeces y complicaciones de una emoción o de un proceso de sentimientos²²

El estreno absoluto en España de "Don Quijote" se celebró en Barcelona el 15 de marzo de 1911, de la mano de la Orquesta Sinfónica de la ciudad fundada un año antes y dirigida por Juan Lamote de Grignon. Las críticas no fueron muy favorables en la primera audición de la obra, aunque en la repetición de la misma en marzo del año siguiente, se pudo notar un acercamiento más positivo de la crítica a la composición²³.

²² DE RODA, Cecilio: "Munich. La semana Strauss", *Revista Musical*, Año II, N. 7, Bilbao, julio 1910, 163-164.

²³ Así lo reseña brevemente el cronista V.M. de GIBERT: *La novedad de la noche era el "Don Quijote" de Strauss, que se da por primera vez en concierto público en Barcelona. Interesó al público, pero no produjo un efecto magno; es una obra demasiado fragmentada y de detalle para dejar una impresión determinada de conjunto. Deja al auditorio algo desorientado y aturdido con la rápida visión cinematográfica de episodios arbitrariamente ensartados uno tras otro. La partitura abunda en pasajes sobrado materialistas, por decirlo así, que ya dejan de ser música; por otra parte no faltan detalles ingeniosísimos y aun fragmentos de innegable belleza* (DE GIBERT, V.M.:

El estreno de la obra en Madrid fue bastante tardío, si lo comparamos con la aparición en la capital de los otros poemas sinfónicos, y tuvo lugar en el Teatro Real, el 2 de abril de 1916, a las 10 de la noche, actuando de solista Ruiz Casaux. El evento estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de la capital bajo la batuta de su eminente director E. Fernández Arbós²⁴, que ya había dirigido anteriormente los poemas *Don Juan* (en 1906), *Muerte y Transfiguración* (en 1911), *Así hablaba Zarathustra* (en 1913), *Las Travesuras de Till* (en 1913) y *Vida de Héroe* (en 1916) y que repitió la obra los días 13 y 16 del mismo mes en el mismo lugar dentro del ciclo de cinco conciertos de abono de la temporada de primavera.

La ocasión para el estreno de Strauss fue la celebración en 1916 de los 300 años de la muerte de Cervantes, lo que motivó que la obra fuera repetida en varias ocasiones en la capital y que además se llevara por provincias en las dos giras que hizo la

"Movimiento musical en España y el Extranjero. Barcelona". *Revista Musical*, Año III, Nr. 5, Bilbao 1911, 112.) Cuando la obra se repite el 7 de marzo de 1912 con la misma orquesta y director, se nota una mayor seguridad en los músicos y en el público a la hora de la recepción: *De los progresos de esta entidad puede darse perfectamente cuenta el público al oír de nuevo el "Don Quijote", de Strauss, que fue ejecutado con mucha más seguridad y mayor lujo de detalles que el año pasado. El público escuchó visiblemente complacido, pero no logró todavía entusiasmarse con el discutido poema del maestro germánico* (DE GIBERT, V.M.: "Movimiento musical en España y el Extranjero. Barcelona". *Revista Musical*, Año IV, Nr. 3, Bilbao 1912, 67). Hay que recordar que el estreno de una obra tan compleja como *Don Quijote* tuvo lugar en la segunda serie de conciertos que presentaba la Orquesta Sinfónica de Barcelona, que había sido fundada sólo un año antes en 1910, lo cual representaba un mérito extra, como señala Luis Lamaña: *La ejecución de este poema, plagado de escollos y dificultades, motivó los más lisonjeros juicios de toda la prensa barcelonesa, que estuvo unánime en reconocer la brillante labor realizada por la Orquesta Sinfónica, en los pocos meses que llevaba de existencia* (LAMAÑA, Luis: Barcelona Filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925, Imp. Elzedviriana, Barcelona 1917, 227.

²⁴ Arbós era un entusiasta de Strauss, como recuerda en sus *Memorias: cuando pude admirar sus poemas*: Así hablaba Zarathustra, Till Eulenspiegel, Muerte y Transfiguración y más tarde Don Quijote, *no pudo quedarme duda de que me hallaba ante el nuevo mantenedor de las glorias musicales que Alemania venía acumulando desde algo más de dos siglos ¡Qué imaginación!! Qué fuerza!! Y que insuperable poder arquitectónico y dominio orquestal en todas estas obras* (ARBÓS, E. F.: *Memorias*, Madrid 1963, 381-382. Este párrafo aparece citado en Luis G. Iberní en su artículo: "Strauss y la crítica española de principios de siglo", en: *Richard Strauss. Electra*. Madrid. Fundación Teatro Lírico, 1998, 91.

orquesta en mayo y en octubre de ese año (visitando en primavera: Oviedo, Gijón, La Coruña, Zaragoza y Valladolid; en otoño: Murcia, Alicante, Valencia, Barcelona, Gerona). El 25 de abril y el 30 de abril se dio la obra también en el Teatro de San Fernando y en el Gran Teatro de Cádiz.

La preparación del programa fue tan esmerada como en otras ocasiones, ya que se dio amplia formación sobre el contenido de la obra, incluso aportando los ejemplos musicales más representativos de los temas principales. Únicamente la fecha del estreno no es la que figura en el programa (ya que se indica que fue en Francfort bajo la dirección del propio Strauss, mientras que la obra se estrenó en Colonia el 8 de marzo de 1898 bajo la dirección de Franz Wülner, actuando de solista Friedrich Grützmacher). El 18 de marzo, cuando Strauss regresa precisamente de Madrid, se presenta la obra en Francfort con Hugo Becker al chelo y en su formato original, dirigida por el propio compositor.

En el estreno de la obra en Madrid figuraba *Don Quijote* en la segunda de las tres partes que solían configurar los programas de la época, con un descanso de veinte minutos entre cada una de ellas, flanqueado por obras de Bach y Vivaldi, en la primera parte y por la *Segunda Sinfonía* de Beethoven en la tercera. Llama la atención que en casi todos los programas, tanto de la Sinfónica como de la Filarmónica, aparece *Don Quijote* en la segunda parte de los mismos, lo cual indica una práctica común de colocar las obras nuevas hacia el final del programa y de suavizar su audición con obras más conocidas del repertorio.

El estreno de la obra tuvo amplia repercusión en Madrid, como señala la crítica de la época. La mayoría de los periódicos consultados coincide en apuntar el talento y dominio técnico y orquestal del compositor, aunque no dejan de señalar cierta falta de emoción y lirismo en la obra, aspectos que fueron siempre resaltados en la crítica posterior. Todos los periódicos señalan igualmente la notable interpretación de la Orquesta y del violonchelista solista, la expectación del público madrileño ante la música de Strauss y el éxito que tuvo la obra en el auditorio, observaciones que siempre son constantes en la prensa cuando se habla del compositor alemán.

El *Heraldo de Madrid* resume en su reseña estas características anteriormente apuntadas:

Había despertado verdadera expectación el anuncio del poema sinfónico "Don Quijote" en el programa (...)

Grande, poderoso es el genio de este compositor, que, fiado en su talento, se lanza a empresas asombrosas por la originalidad y la valentía; pero ni la valentía ni el genio pueden salvar los límites puestos a toda obra de arte y a cuantas obras se ejecutan en el mundo, aunque no sean de carácter artístico (...).

Decir que en todo instante de la obra ayer ejecutada por primera vez en Madrid, aún en los que parece entregarse a verdaderas extravagancias, no asoma un portentoso talento que ha venido a pulverizar moldes, sería como negar una verdad indiscutible.

Al terminar la ejecución del poema una tempestad de aplausos alzó eco en honor de Strauss, de Arbós, de la Orquesta, que hizo un trabajo de maravillosas perfecciones.

El joven profesor Casaux, encargado de hacer oír con su violonchelo la voz de Don Quijote, alcanzó un gran triunfo por su virtuosismo.

Respecto de la obra de Strauss, en suma, diremos que para nosotros personalmente es preferible como Strauss hace hablar a Don Quijote, aunque la obra musical carezca de carácter, a los discursos filosóficos de Zarathustra²⁵

El crítico de *ABC* señala igualmente el éxito de la obra ante un público (especialmente el de los entendidos en las "localidades altas") que abarrotaba el Real:

Porque la primera audición de "Don Quijote", la obra sinfónica de Ricardo Strauss, había despertado mucha curiosidad, y porque la orquesta que dirige el ilustre Arbós merece que Madrid entero la oiga, la admire y la aplauda, el teatro Real estaba anoche lleno en las butacas y en las alturas, y dos tercios de lleno ¡ay!, triste es decirlo para el público dorado, en plateas y palcos (...)

Pero claro es que la gente fue atraída con especialidad por el "Don Quijote", a cuyo insigne autor se le discutirán las ideas, pero no la soberanía que ejerce sobre la moderna instrumentación. Si en la música cabe lo imitativo, Strauss, que en el manejo de la técnica es, hoy por hoy, insuperable, había de triunfar, porque en los episodios del famoso legendario hidalgo la descripción entra por mucho.

(...) El auditorio prestó inmutable atención durante los cuarenta y cinco minutos que dura el desarrollo de la obra, y cuando la última nota se extingue como postrer suspiro de un moribundo, estalló en una nutrida salva de aplausos, que se prolongó cinco o seis minutos, haciendo que el maestro Arbós se presentara varias veces en el proscenio ¿Eran estas palmadas tributo de admiración a la labor inmensa de la orquesta? ¿Lo era también de entusiasmo

²⁵ S.A.: "Orquesta Sinfónica", *Heraldo de Madrid*, 3-4-1916

para la composición y para su autor? Los técnicos decían que la página es hermosa, genial; los profanos no se consideraban defraudados, no; pero confesaban que una sola audición no basta para comprender del todo esta versión musical de "Don Quijote" (...)

De todos modos, el público quedó con ganas de volver a oír "Don Quijote", y la misma controversia, que sonó expresiva, como siempre, en las localidades altas, donde la competencia y el gusto artístico tienen mayoría, es prueba de la importancia de la obra de Strauss, y el auditorio en masa alabó la feliz iniciativa de la Sinfónica, de dar a conocer a Madrid y España el homenaje de respeto que al libro excelso de Cervantes rindió la inspiración del gran maestro alemán hace veinte años²⁶

Por su parte, el crítico de *La Tribuna*, recalcó las mismas observaciones de su colega de *ABC*, es decir, la masiva afluencia de público y los aplausos entusiasmados del mismo, sin detenerse a realizar mayor comentario de la obra en sí misma:

El anuncio del segundo concierto de la Orquesta Sinfónica, en el que había de interpretarse el poema de Strauss, "Don Quijote, llevó anoche al Real, público muy numeroso y selecto. Ni una sola localidad quedó vacía, y el teatro presentaba aspecto brillantísimo.

La impaciencia en conocer cómo el gran músico refleja el espíritu de Don Quijote y describe sus hazañas y aventuras era inmensa, y el público escuchó todo el poema con el mayor interés y religioso silencio (...)

Aunque por su especial género descriptivo el poema de Strauss no puede ser juzgado en una sola audición, el público mostró anoche su impresión gratísima, aplaudiendo con gran entusiasmo la obra musical y la admirable interpretación de la Sinfónica. Toda la orquesta, y muy especialmente su director, Sr. Arbós y el violonchelista, Sr. Ruiz Casaux, fueron delirantemente ovacionados²⁷

Al crítico del diario *El Siglo futuro*, Hans Sachs, no le convenció la obra y expresó sus dudas sobre la ampulosidad de la misma que no dejaba mucho margen al lirismo y la emoción:

(...) La segunda parte estaba dedicada a la ejecución, por primera vez, del poema sinfónico de R. Strauss "Don

Quijote". Meritísima es la labor de la orquesta en esta obra y de un modo singular del violoncello solista Sr. Ruiz Casaux, y plácemes excepcionales merece el Sr. Arbós por su dirección y presentación, siendo, por tanto, justificados los aplausos que se le tributaron.

Ahora bien, en cuanto a la obra en sí, sinceramente lo confesamos, no nos ha convencido; el autor, genio de la orquesta, excepcional polifonista, con conocimiento extraordinario de la técnica orquestal, produce la mayoría de las veces sonidos excepcionales, pero sin interés ni emoción alguna, causa principal de belleza²⁸

En parecidos términos de reserva hacia la obra, que no permite una comparación con la novela, se expresa el crítico de *El Imparcial*, que no deja de resaltar igualmente el éxito de la composición:

(...), la obra de Strauss adolece de una atención demasiado minuciosa por el episodio y un cierto desconocimiento de la psicología del héroe cervantino (...)

Así, el tema que pasa por estas variaciones, y que quiere sintetizar el carácter del "Caballero de la triste Figura", no tiene aquella espiritualidad deslumbradora, aquella personalidad finísima, aquella poderosa expresión que el que nos describe a Don Juan. Más que la figura de Don Quijote, parece comentar la de cualquier almibarado y sensible Amadís (...)

Al final del poema, que se escuchó con gran atención, el auditorio rompió en delirantes aplausos, realmente entusiasmado por la obra y por la manera admirable con que la Sinfónica la interpretó (...)

A escuchar la producción de Strauss acudió una enorme cantidad de público, que llenaba el teatro por completo; lo que demuestra la expectación producida por el anuncio de esta obra²⁹

En parecidos términos se manifiesta el cronista de *El Liberal* aunque, sin embargo, alaba la buena versión que Strauss hace del personaje de Cervantes:

El distinguido público que llenó casi por completo anoche la sala del regio coliseo acudió atraído por la novedad del estreno del poema sinfónico de Ricardo Strauss "Don Quijote", inspirado en la inmortal obra de Cervantes.

Había una inmensa expectación por oír esta obra del gran revolucionario de la música moderna.

²⁶ Sin firma: "Músicos y conciertos. Orquesta Sinfónica", *ABC*, 3-4-1916. Suponemos que la autoría de la crítica se debe al burgalés Angel María Castell que llevó la sección de música de este periódico desde su fundación.

²⁷ Sin firma: "La Orquesta Sinfónica. "Don Quijote" de Strauss", *La Tribuna*, 3-4-1916. En este periódico actuaron de críticos Joaquín Turina y Carlos Bosch en distintas épocas del periódico.

²⁸ SACHS, Hans: "Notas musicales", *El siglo futuro*, 4-4-1916.

²⁹ M: "Orquesta Sinfónica— "Don Quijote" de Strauss, *El Imparcial*, 3-4-1916.

(...) Por esto nos convenció la interpretación que el maestro alemán nos da del bello carácter de "Don Quijote", pues el tema en que lo retrata está lleno de espiritualidad y encanto

Fue un verdadero triunfo para la Sinfónica en general, y uno personal para el excelente violoncello Sr. Ruiz Casaux, que tuvo que levantarse a la terminación varias veces a recibir los aplausos en unión de todos sus compañeros³⁰

El diario *Informaciones* dejó una extensa reseña describiendo los distintos episodios y relatando el éxito de la obra, para la que no tuvo sino cariñosos elogios:

El interés principal, por no decir el exclusivo, del magnífico concierto dado anoche por la Orquesta Sinfónica en el teatro Real, se condensaba en el intensísimo que ofrecía la primera audición en Madrid del poema Sinfónico Don Quijote de Strauss.

La ocasión para dar a conocer la obra del genial compositor no podía ser más oportuna. Por ello merecen Fernández Arbós y los profesores que dirige plácemes efusivos, ya que el elogio a su constante deseo de intensificar el interés del público con la interpretación de obras nuevas ha brotado siempre de labios de los aficionados madrileños.

La curiosidad que había despertado la obra straussiana era enorme (...) La obra fue escuchada con devoción artística y aplaudida con entusiasmo al final.

La Sinfónica interpretó la obra de Strauss con gran cariño y prodigiosa perfección. El Sr. Arbós llevó la orquesta con su acostumbrado buen gusto. El solista Sr. Ruiz Casaux alcanzó un gran éxito. Al terminar *Don Quijote* salió cuatro veces el maestro Arbós a recibir las ovaciones del público. Los profesores pusiéronse en pie, recibiendo también las efusivas muestras de admiración del auditorio³¹

También la *Revista Musical Hispanoamericana* se hizo eco del estreno. En su número de abril de 1916 escribió Amadeo Vives un extenso y furibundo artículo de cuatro páginas sobre el psicologismo que está presente en el *Don Quijote* de Strauss, en el que manifiesta su contrariedad hacia los aspectos de grandilocuencia y ampulosidad que aparecen en la composición, comparando la novela de Cervantes con la versión musical que de la misma hace el compositor Algunos fragmentos de su ensayo son muy

³⁰ C: "Cervantes y Strauss", *El Liberal*, 3-4-1916.

³¹ R. de C. "Don Quijote", de Strauss", *Informaciones de Madrid*, 3-4-1916

reveladores para conocer la posición de Vives sobre la música del compositor alemán:

Cervantes guardó absoluta fidelidad a su país y por eso tiene estilo. Ricardo Strauss, en cambio, aunque tiene carácter, no tiene estilo, porque no ha sido absolutamente fiel a su país. En su obra encontraréis todas las maneras, todos los estilos, todas las formas, todas las estéticas. Temas que parecen de Puccini, de Verdi, de Berlioz y hasta de Lehar, influencias del impresionismo francés, una manera general wagneriana, una construcción caprichosa al modo de Liszt, un sentimiento casi pervertido, del modo pintoresco de los rusos, y todo eso, metido violentamente dentro de una polifonía tan absurda y barroca, que pone espanto en el corazón, miedo en los ojos.

(...) Strauss es, pues, un deplorable psicólogo: primero por su impotencia para individualizar las almas y segundo, porque de ellas, solo ve los movimientos exteriores. Quiero declarar aquí, que de todos los poemas de Strauss, el que más me gusta, es el *Don Quijote*, pero me gusta sin el título. Cambiémosles el argumento y todo varía.

(...) Toda la obra de Strauss, no tiene más que tres principales matices, la violencia, el humor grotesco y la sensualidad. Podéis barajarlos como queráis y siempre llegaréis al mismo resultado.

(...) En cambió el de Ricardo Strauss, todo lo más, todo lo más, y una vez demostrado que no se trata de un mentecato, es un caso clínico, digno de un manicomio.

No es esto negarle a Ricardo Strauss un buen número de envidiables cualidades. Lo grotesco tiene en él un admirable intérprete, y la vacuidad no alcanzó jamás mayor elocuencia. Las grandes, las casi hercúleas facultades de Strauss, puestas al servicio de un talento sustantivo, darían por resultado un genio portentoso. No se trata de un Gambara. Al contrario Ricardo Strauss es hombre dueño de sí mismo y ningún accidente le hará variar Más el prestigio de Strauss, no debe ser obstáculo para declarar lo absurdo, atrabiliario e inconsistente de su sistema que, de prosperar, mataría durante algún tiempo, el verdadero sentido nacional de la música, la cual degeneraría en un internacionalismo de bazar. Strauss, no ve más que la letra de las cosas, busquemos nosotros el espíritu. Strauss morirá ahogado por su propia fatuidad, procuremos vivir nosotros en la verdad y en la sencillez, buscando en el arte, cada vez con más ahínco, nuestra propia alma.

Hay, sin embargo, una cosa muy importante que aprender en Strauss, y es su portentosa capacidad para el trabajo. Sólo con un gran trabajo, se consiguen grandes resultados. Nosotros, nos hemos acostumbrado a fiarlo todo a la inspiración, la que confundimos con la trivialidad. La verdadera inspiración, la que sale del fondo de las entrañas,

es dolorosa y sangrienta, pues el oro de las almas, está tan escondido, como el oro de las minas. Trabajando tanto como Strauss, el que tenga oro en su mina, lo encontrará y aquel, que no lo tuviere, será redimido por su propio esfuerzo.

A Strauss, sólo le faltó aprender una verdad, es a saber: que un poco de trabajo generoso, vale más que mil montañas de oro³².

Más positivo y receptor resultó ser en esta ocasión Adolfo Salazar, que publicó en la misma *Revista* unas elogiosas palabras sobre la presentación de *Don Quijote* en Madrid:

Y entre esas obras exclusivamente instrumentales merece un puesto principal la interpretación del *Don Quijote*, de Strauss. No nos detendremos sobre la obra que plumas más autorizadas que la nuestra han discutido ya. En la historia del mito musical se han escrito últimamente algunas páginas dando la voz de alarma. Y a continuación visto el ejemplo, empieza a cundir la enseñanza. Discutido el punto de vista artístico de Strauss, su maestría excepcional de orquestador y contrapuntista es artículo de fe. No me meteré yo en materias condenables por la Santa Inquisición musical, pero diré únicamente que en la última audición del *Quijote* he visto en claro algunos puntos que tenía apuntados como oscuros. Por primera vez los célebres rebaños de carneros me dieron idea de ese conjunto, mientras que tenía antes la duda de si Strauss había manejado más de tres o cuatro. El equilibrio, la claridad, el mejor gusto dentro del énfasis triunfante, fue la característica de esa interpretación que aplaudí con el mayor gusto, pensando, sin embargo, que si la supresión de los cartelitos (¿y por qué no películas, o las proyecciones que vimos en el otro *Quijote* de Price?) beneficiaba a la seriedad del acto, perjudicaba un tanto a los muchos auditores que necesitan para no perderse, ir bien cogidos de la mano³³.

También Arbós llevó la obra a Barcelona con la Sinfónica en la gira realizada por la agrupación a esta ciudad durante el mes de octubre de 1916 para dar cinco conciertos en el Palau de la Música catalana. *Don Quijote* fue presentado al público catalán el 21 de octubre de 1916 con una acogida muy favorable

³² VIVES, Amadeo: "Don Quijote de Strauss", *Revista Musical Hispanoamericana*, Abril 1916, 19-22. Vives conocía a Strauss desde la primera visita del compositor alemán a Barcelona en 1897 y en esa ocasión su música le causó muy buena impresión (es cuando Strauss presenta y dirige en España por primera vez los poemas sinfónicos *Don Juan* y *Muerte y Transfiguración* con la orquesta Nicolau).

³³ SALAZAR, Adolfo: "Lós Festivales del Teatro Real", *Revista Musical Hispanoamericana*, Mayo 1916, 11-12.

del público, según dejó escrito algún crítico de la época:

Ricardo Strauss llenaba la parte central del programa con su poema sinfónico, o, mejor, variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco, *Don Quijote*, portentoso alarde de polifonía de orquestación, de sonoridades, que no sólo ya no se discute, sino que se admite y admira,

La interpretación que la difícilísima obra straussiana tuvo anteanoche, bastaría por sí sola para acreditar a una orquesta y a su maestro director. Nunca apareció tan pujante el genio del músico, ni nunca se supuso tampoco con tan diáfana claridad el poema.

El auditorio, hondamente emocionado, ovacionó largamente al maestro Arbós, a la orquesta y al violoncelista señor Ruiz Casaux, que hizo una labor digna de toda loa³⁴.

Por lo que atañe a la otra prestigiosa agrupación orquestal de la capital, la Filarmónica de P. Casas, esta orquesta presentó también la obra en el Teatro Real, el 7 de mayo de 1916. Así pues, este fue el año en que más se interpretó la obra en la capital de España, ya que en años posteriores la obra se presentó en ocasiones mucho más esporádicas: tres veces en 1917 y una vez en 1918, 1919, 1921, 1923, 1925, 1927, 1932, 1933: con un total de 15 audiciones en Madrid (como se puede observar en la tabla de estrenos presentada).

En la primera presentación de "Don Quijote" en la Filarmónica, el domingo 7 de mayo de 1916 en el Teatro Real, bajo el patrocinio del Círculo de Bellas Artes, la obra se encuadraba dentro del primer Concierto de los Grandes Festivales Líricos, con el siguiente programa: en la primera parte la *Condenación de Fausto* de Berlioz, en la segunda *Don Quijote*, y en la tercera parte el *Réquiem Alemán* de Brahms, con el Orfeo Catalá. En la parte solista del violonchelo actuaba el Sr. Taltavull³⁵.

Las siguientes audiciones de *Don Quijote* en la Filarmónica tuvieron lugar en el auditorio habitual del Teatro Price (9-3-1917; 20-11-1918 y 25-11-1921) y una vez en el salón del Círculo de Bellas

³⁴ U.F. ZANNI: "Barcelona. La Orquesta Sinfónica", *Revista Musical Hispanoamericana*, octubre 1916, 16.

³⁵ La *Revista Musical Hispanoamericana* señalaba en su número de junio de 1916 el éxito de Taltavull:

En cuanto a (Domingo) Taltavull, sabíamos de sus muchos méritos por campañas como cuartetista en el "Cuarteto Español", y últimamente fué aplaudido con gran entusiasmo en su papel de solista en el "Don Quijote", de Strauss (19).

artes (4-2-1927). Actuaron de solistas el Sr. Taltavull y G. Cassadó.

De la audición de *Don Quijote* ofrecida por la Filarmónica de Pérez Casas el 9 de marzo de 1917 se hacía eco José Subirá en la *Revista Musical Hispano-americana*, tratando de acentuar los aspectos positivos de la obra:

(...) Puede decirse que en esta obra orquestal ha hecho Strauss lo que hiciera en una obra pianística el eminentísimo Schumann al escribir sus "Estudios Sinfónicos", a saber, una serie de modificaciones en torno a un tema fundamental, pero modificaciones en las que la tendencia puramente ornamental, tan frecuente en los sinfonistas de la época clásica (comenzando por Haydn y acabando por el Beethoven anterior a los años de los que algunos llaman su tercer estilo), ha sido reemplazada por otra sometida, ante todo y predominantemente, a una intención psicológica y, en algunos momentos, descriptiva. Hay que colocarse en este plano y apreciar de tal modo "Don Quijote" para comprender no ya solamente el sentido de sus páginas, sino el espíritu que la inspiró (...) Y es entonces, también, cuando se justifican lógicamente esa complejidad interna y esa abundancia externa de contrapuntos y de ritmos que no nacen de un capricho más o menos discutible, sino de un motivo estético ineludible³⁶

En la siguiente aparición del *Quijote* de Strauss, el 29 de noviembre de 1918, la crítica se hacía eco especialmente del joven violonchelista G. Cassadó que se estrenaba con esta obra en el programa y de la enorme afluencia del público, que se quedó pequeño para acoger al público:

También el Círculo de Bellas Artes tendrá que ir pensando en edificar una sala de conciertos de la capacidad aproximada de la plaza de toros, si ha de satisfacer las necesidades del público que ayer se quedó sin entrar en el Teatro del Círculo, por estar llenas, rellenas y extrarellenas las localidades todas del vastísimo local (...)

Triunfal fue la presentación de Gaspar Cassadó, el admirable violonchelista que hace honor a su maestro, el insigne Pablo Casals (...). Personificó muy bien a Don Quijote en las "Variaciones" de Strauss, cuya ejecución sirvió para patentizar lo mucho que vale el elemento de arco en la Filarmónica y el entusiasmo que todos los profesores y su director maestro Pérez Casas ponen cuando de obras de trabajo del poema straussiano se trata (...). La infanta Isabel fue concurrente de las que se rompieron las manos de tanto aplaudir³⁷

³⁶ SUBIRÁ, José: "Los conciertos de la Filarmónica", *Revista Musical hispano-americana*, Marzo, Madrid 1917, 15.

³⁷ CASTELL, A.M. "Orquesta Filarmónica", *ABC*, 30-11-1918.

Adolfo Salazar también comentó el éxito del joven violonchelista:

(...) Y en verdad, el violonchelista Gaspar Cassadó es el compendio de todas las cualidades más propicias para causar el enloquecimiento colectivo³⁸.

En la década de los años veinte la aparición del *Quijote* de Strauss en Madrid se va haciendo cada vez más esporádica (una vez respectivamente en 1921, 1923, 1925, 1927, 1932, 1933) debido a la influencia que van adquiriendo las músicas de Debussy, Ravel, Stravinsky, que desplazan el interés por las obras de Strauss, aunque hay que señalar que en el año 1925 se produce un momento culminante en la repercusión de Strauss en Madrid.

La crítica más modernista (Salazar y Mantecón) se torna cada vez más fría hacia la música de Strauss y apenas comenta la aparición del *Quijote* en los conciertos, aunque, cuando lo hace, señala la buena acogida del público hacia la obra del compositor.

Hay, de todos modos, alguna reseña que merece la pena destacar. Así, cuando la obra se presenta en el Teatro Calderón en marzo de 1923, con la Orquesta Sinfónica de Arbós, Salazar alude brevemente al evento, incidiendo ya en el desplazamiento que la música de Strauss empieza a experimentar:

(...) Este año Strauss ha estado en baja en nuestros conciertos. Parece ser como si Ravel le hubiese quitado el puesto, y, como creo injusto que empecemos a olvidarle, he encontrado que el maestro Arbós ha procedido con gran acierto al ofrecernos otra lectura de las pujantes "variaciones sobre un tema caballeresco". No recuerdo el tiempo transcurrido desde su última audición (...) El público apreció también mucho la labor del la Orquesta Sinfónica, de su director y de los solistas Ruiz Casaux y Escobar, aplaudiéndoles con mucho calor³⁹

Hay que destacar el homenaje que la Sinfónica de Madrid concedió a R. Strauss el 9 de marzo de 1925. En esta ocasión el propio compositor dirige la Orquesta de Arbós en el Teatro Real, interpretando sus poemas sinfónicos más conocidos y admirados: *Don Juan*, *Don Quijote*, *Till*, *Muerte* y *Transfiguración*. Según recordaba José Borrel:

(...) Interpretó el "Quijote" Juanito Casaux, quien siempre me ha parecido el ejecutante que ha dado más emoción

³⁸ SALAZAR, Adolfo: "Orquesta Filarmónica", *El Sol*, 1-12-1918. G. Cassadó interpretaba también en ese programa el *Concierto en re mayor* de J. Haydn.

³⁹ SALAZAR, Adolfo: "...Orquesta Sinfónica", *El Sol*, 14-4-1923.

a esta maravillosa obra. El concierto resultó un espectáculo muy conmovedor por el fervor que puso el público en testimoniar a Strauss su admiración en forma de cariñosísimas y prolongadas ovaciones⁴⁰

Esta tercera y última venida del compositor a Madrid en marzo de 1925 significó un momento importante en la reflexión estética en torno a Strauss y en la recepción de su música, ya que se le hicieron entrevistas⁴¹, se publicaron extensos ensayos⁴² sobre su estética musical y apareció una breve monografía de Subirá⁴³, que intenta ensalzar la figura de Strauss frente a las opiniones modernistas imperantes, que intentaban desplazarle.

Tanto Adolfo Salazar como Juan José Mantecón escribieron en sus respectivos diarios (*El Sol* y *La Voz*) amplios comentarios sobre la posición que ocupaba la música de Strauss en el panorama internacional, ahondando en los puntos de vista que ambos críticos defendían desde hace tiempo: la estética periclitada del músico y su falta de lirismo.

Salazar admite la importancia de Strauss, pero reconoce que su música ya pertenece al pasado, a la historia, es una música superada que poco puede decir a los seguidores del impresionismo de Debussy o del neoclasicismo stravinskyano: *su figura física, noble pero cansada, se yergue fría, sola, triste, sin el resplandor alegre del que se siente vivir en sus hijos*⁴⁴

⁴⁰ BORREL VIDAL, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Ed. Dossat, Madrid, 1945, 132.

⁴¹ DEL BREZO, Juan: "Ricardo Strauss se deja entrevistar", *La Voz*, 9-3-1925. En esta entrevista Strauss alaba el buen hacer de la orquesta Filarmónica: *vuestra orquesta es magnífica, espléndida, no hay muchas semejantes*

⁴² Salazar y Mantecón dedican sus reseñas periodísticas, como luego veremos, a hablar de la posición de la música de Strauss en el panorama contemporáneo, sin detenerse a hablar de cada obra en particular.

⁴³ SUBIRÁ, José: *Ricardo Strauss. Su producción musical, su hispanismo, su posición artística*. Madrid, 1925. Subirá conservaba celosamente una partitura autógrafa de *Don Quijote*, que Strauss había firmado el 20 de febrero de 1925 en su última visita a la capital y que aparece reproducida en su monografía en la página 29. También aparece una reproducción de este autógrafa en el libro de Víctor Espinós: *El "Quijote" en la Música*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1947, 154. La partitura se encuentra ahora en la Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid, en la colección de José Subirá.

⁴⁴ SALAZAR, Adolfo: "Ricardo Strauss y su posición en el arte contemporáneo", *El Sol*, 11-3-1925. Reseña que aparece brevemente modificada en su libro: *Música y músicos de hoy*, Mundo latino, Madrid 1928, 294-298.

Por su parte, Juan José Mantecón acentúa una vez más el pose poco intimista de los poemas y la ausencia de lirismo, por lo que el cronista prefiere las óperas a los poemas, sin dejar de constatar el éxito de público en el Real:

(...) Hemos de hacer aquí un violento alto para consignar; deber de informadores que en concierto de ayer Strauss obtuvo una gran triunfo (el personal era descontento) como director; su visión de las travesuras de Till fue clara y jugosísima; la de Don Juan, apasionada, a pesar de su parquedad de gestos. Juanito Casaux tenía la parte de violoncelo en el Don Quijote, para el que basta como elogio lo que yo personalmente oí de su autor (...) La Orquesta Filarmónica se superó a sí misma, si es posible; de tal modo mostró su adhesión y afecto al maestro que los años y la gloria le hacen aparecer respetable y le hacen respetado. Decir que la obra de Strauss triunfó ayer en el teatro Real sería necedad, pues hace mucho tiempo que lo ha conseguido⁴⁵

El crítico de ABC, Angel María Castell, dejó igualmente constancia del triunfo de Strauss en ese día:

Don Quijote: portentosa manera de aplicar ese dinamismo a la descripción del paisaje, el ambiente y la emotiva presencia del caballeroso y sublime loco.

(...) La suntuosa sala se llenó del selecto público, del que formaban parte las dos Reinas, el príncipe de Asturias y la infanta Doña Isabel, y así el homenaje tuvo la solemnidad y brillantez que merece el autor de "El Caballero de la Rosa". Pero la mayor entonación se la dio el entusiasmo rayano en delirio, con que la estupenda labor de Strauss fue acogida. Enardecía, además a los espectadores ver que este director, festejado en las más admiradas de sus composiciones, dejaba la batuta sobre el atril para batir palmas en honor de los profesores, abrazaba a Casaux, soberbio intérprete de "Don Quijote" en las variaciones y estrechaba la mano de Julio Francés, rasgo de justicia y a la vez de modestia que da mayor relieve a su gloriosa personalidad (...).

Strauss fue saludado con una estruendosa salva de aplausos y las palmada y las frases de admiración se fundieron en aparato de apoteosis.

Y es seguro que en este recuerdo gratísimo que lleve de Madrid, habrá un recuerdo para el maestro Arbós, que ha sido el que con más intenso cariño y entusiasmo ha iniciado a España en los encantos de la obra straussiana⁴⁶.

⁴⁵ DEL BREZO, Juan: "La figura de Strauss", *La Voz*, 10-3-1925.

⁴⁶ CASTELL, A. M.: "Concierto Ricardo Strauss de la Orquesta Sinfónica", *ABC*, 10-3-1925. Arbós fue un gran intérprete de Strauss, como recordaba Oscar Esplá: *La estructura dispersa*

Para contrarrestar el poco entusiasmo de algunos críticos, como Salazar y Mantecón, hacia la música de Strauss, José Subirá publica en 1925 una breve monografía en torno al compositor con un encendido elogio de su música y de su "modernidad" frente a los detractores que le tachan de "superado":

Ahora, para concluir, expondremos la posición estética de Strauss, ante novísimas corrientes que pretenden restarle méritos, para realzar, de paso, los que con un fundamento no siempre sólido atribuyen a otros músicos contemporáneos en quienes tienen sus apóstoles más firmes las tendencias musicales extremistas⁴⁷

En este opúsculo trata con algo de detenimiento las obras de inspiración española como *Don Juan* y *Don Quijote*. Para Subirá, al contrario de Mantecón, estas obras superan a sus óperas:

Por todo ello, para mí Strauss no es, precisamente, como para muchos, el aplaudido creador de "Electra" y "Salomé", sino el eficiente recreador de "Don Juan" y de "Don Quijote"⁴⁸

Con posterioridad a 1925 las alusiones a la presentación de *Don Quijote* se hacen muy escasas en la prensa. El 4 de febrero de 1927 se presenta la obra en el teatro del Círculo a cargo de la Orquesta Filarmónica con P. Casas, y A. Salazar sólo comenta la aparición de la obra en programa:

La orquesta Filarmónica y el maestro Pérez Casas al frente de ella, reanudan sus series de conciertos con un programa que desde el Septimino beethoveniano (...) salta a las "divagaciones" sobre un tema caballeresco" que Ricardo Strauss colocó bajo la advocación de Don Quijote, y en las que Juan Ruiz Casaux y F. M. Iglesias lucen su, no por sabida, menos notoria maestría⁴⁹

En 1932, con motivo del Festival Cervantino que el Ayuntamiento de Madrid celebra en el teatro Calderón de la capital, se interpretan varias música alusivas al *Quijote*, entre ellas, la obra de Strauss a cargo de la Orquesta Sinfónica en el concierto del 16 de diciembre de 1932 (en este concierto se interpretan

también las conocidas obras sobre el mismo tema de Purcell, Telemann, Esplá, Philidor y Falla.) Para esta ocasión se tiene que alquilar la única máquina de viento que había en Madrid, costando 10 pesetas el traslado hasta el Calderón⁵⁰.

El musicólogo Victor Espinós⁵¹ fue el impulsor de este evento y el que redactó las notas al programa del concierto, en las que se dice: *Esta obra maestra data de 1897, y muy posiblemente a causa de su difícil interpretación ha tardado en imponerse al aplauso de los auditorios*⁵²

Es en este programa en donde aparece la fecha exacta del estreno mundial de la obra: *La primera ejecución de este poema fue el 8 de marzo de 1891, en los conciertos de Gurzenich, en Colonia, bajo la batuta de Franz Wüllner.*

Adolfo Salazar dejó una extensa crítica del evento, aunque no comenta el *Don Quijote* de Strauss⁵³, sino que se detiene especialmente en aludir a las diversas musicalizaciones que se han hecho sobre el *Quijote* de Cervantes.

Por fin, la última aparición de *Don Quijote* de Strauss (antes de la contienda civil de 1936) tuvo lugar el 19 de febrero de 1933 en el Monumental, con la Orquesta Sinfónica de Arbós, en un concierto dedicado a Cervantes. También Salazar recordaba el evento y la buena acogida del público:

(...) El concierto fue una reproducción popular del organizado por Victor Espinós, con el apoyo financiero del Ayuntamiento, y que se realizó en el teatro Calderón. Se han suprimido esta vez las piezas antiguas de Purcell, de Caldara, de Juan Cristian Bach. Y se han dejado tres versiones típicas de "Don Quijote" llevado al pentagrama. A saber: el de Esplá y el de Falla en la primera parte. El de Strauss en la segunda.

El gran público del Monumental tributó aplausos calurosos a cada uno de los tres autores, sin que quepa decir a cuál de los tres manifestó su agrado de un modo más ostensible. Ni cabe decir tampoco cuál de los tres obtuvo más acertada interpretación. Una repartición igualitaria es

y evasiva de los poemas de Strauss, por ejemplo, no han recibido versiones, en lo que yo pude oír en el mundo, que superasen a las de Arbós (E.F. Abós: *Memorias (1863-1903)*. Ed. Cid. Madrid 1963, XIII).

⁴⁷ SUBIRÁ, José: *Ricardo Strauss. Su producción musical. Su hispanismo. Su Posición artística*, Madrid 1925, 30.

⁴⁸ *Ibidem*, 23

⁴⁹ SALAZAR, Adolfo: "Orquesta Filarmónica", *El Sol*, 5-2-1927.

⁵⁰ GÓMEZ AMAT, Carlos/TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid Alianza, 1994, 98.

⁵¹ Victor Espinós fundó en 1919 la Biblioteca Circulante de Madrid, para la que reunió una colección inestimable de partituras sobre el *Quijote*, que fueron luego descritas en su libro anteriormente citado.

⁵² Programa de mano: *Teatro Calderon. Lírico Nacional. El Quijote en la Música*, 16-12-1932.

⁵³ SALAZAR, Adolfo: "Músicas para "Don Quijote"— Música y poesía. D. Haralambis", *El Sol*, 19-12-1932.

lamedor justicia, a lo menos así lo pensó ese gran público, habida cuenta de que una gran parte de sus aplausos se dedicaba al maestro Arbós y a todos sus colaboradores, vocales e instrumentales⁵⁴

Aparte de la recepción crítica de "Don Quijote" de Strauss en la prensa de la época, varios músicos y críticos musicales nos dejaron testimonio directo de su encuentro personal con Strauss y de sus impresiones sobre la audición de la obra *Don Quijote*. Así, el eminente crítico musical Carlos Bosch Herrero, que trabó amistad con Strauss del que recibió un retrato firmado, escribía en sus memorias:

Su obra es magistral y tiene el encanto de la marcada singularidad, que se aísla en su estilo propio con expresión y procedimientos exclusivos. Tiene una acentuación realista con dibujado humorismo y es vario en sus concepciones, desde el idealismo líricamente poético del "Quijote", donde la melodía llega a ser alada consecuencia de la idea final de Cervantes al elevarse en desprendimiento de la locura genial en la amarga comprensión del mundo a la pura región, donde triunfa el espíritu con la redención del alma (...) Siempre da el detalle externo imitativo de modo altamente poético unas veces, como en el paso del rebaño del "Quijote", que es todo un paisaje manchego⁵⁵.

También el prestigioso crítico José Borrel, que experimentó en vivo la mayoría de los estrenos de los poemas de Strauss en Madrid, dejó una crónica entusiasta de *Don Quijote*, manifestando su extrañeza de que la obra no fuera más veces interpretada en España:

Quizá de toda su producción la obra de mis preferencias sea el "Quijote"; en ella encuentro todas las facetas del arte straussiano: temas de caballerescas nobleza caracterizan al protagonista; la jocosidad refranesca de Sancho está pintada de mano maestra; alguna de sus variaciones alcanza esas cumbres straussianas a las que ningún compositor se había asomado en la música instrumental, esos momentos en los que el oyente sigue anheloso y palpitante el desarrollo de la idea que va ganando en amplitud y grandeza hasta alcanzar límites increíbles... Un aficionado alemán me decía que el "Quijote" era gustado en España más que en ningún otro país, a lo que le repliqué: "Eso es señal de que su autor ha sabido interpretar musicalmente a nuestro héroe de una manera genial, pues creo que los españoles seamos los más capacitados para saber si ha acertado" (...); hagamos excepción de "Till" que en estos últimos años se ha prodigado bastante, pero el

⁵⁴ SALAZAR, Adolfo: "Henri Duparc.—"Don Quijote" en el Monumental", *El Sol*, 21-2-1933.

⁵⁵ BOSCH HERRERO, Carlos: *Mnéme. Anales de Música y sensibilidad*. Espasa Calpe, Madrid 1942, 118

"Quijote", "Vida de Héroe", "Zarathustra", la "Sinfonía doméstica" ¿por qué nos la ejecutan nuestras orquestas?⁵⁶

En su entusiasmo hacia Strauss, José Borrel deja caer (todavía en 1945) una recóndita crítica hacia el impresionismo francés, que otros, desde hacía tiempo, consideraban el paradigma de la nueva música:

Se ha dicho que Strauss ha sido el último de los titanes de la música y así es; ¿Qué pueden significar después de él esa colección de pigmeos que todo lo fían al preciosismo, a los bellos timbres, con los que halagan sí, nuestro oído, pero que no logran conmovernos en ningún momento⁵⁷.

¿Qué contraste con lo que decía Salazar en 1925!:

(...) Mas todo Strauss junto, fundido y estilado no daría una gota de la calidad de un preludio o de una canción del autor de los "Jardins sous la pluie"⁵⁸

Podemos ver así cómo la música de Strauss, (especialmente sus poemas sinfónicos), sirvió para focalizar en España la polémica entre romanticismo y modernidad que centraliza todo el debate estético en esta época. Cada crítico tomó partido por una de esas tendencias, de las que el mismo Ortega y Gasset se hace eco en sus escritos musicales de esos años⁵⁹ Rogelio del Villar, el furibundo detractor del impresionismo y de las corrientes "ultramodernas" (como él llamaba a la música de Debussy, Ravel, Stravinsky o Schönberg) defendió el romanticismo y la música de Strauss, a pesar de las extravagancias que reconocía en muchas de sus obras:

Por cierto que algunas extravagancias de carácter melódico-rítmico que están usando sin medida los compositores

⁵⁶ BORREL VIDAL, José: *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*, Ed. Dossat, Madrid 1945, 198

⁵⁷ *Ibidem*, 198

⁵⁸ SALAZAR, Adolfo: "Lo "no problemático", el impresionismo y la superación de Strauss", *El Sol*, 13-3-1925. Todas las consideraciones de Salazar sobre la estética de Strauss (especialmente en su comparación con el impresionismo de Debussy) aparecen perfectamente resumidas en su ensayo sobre "R. Strauss" de su libro: *Música y Músicos de hoy*, Mundo latino, Madrid, 1928, 255-303. La cita que hemos seleccionado anteriormente aparece también en la página 301 de dicho libro. En este ensayo de Salazar se habla muy poco, por otra parte, de *Don Quijote*.

⁵⁹ ORTEGA y GASSET, José: *Musicalia* (1921) y *Apatía artística* (1921). Ambos escritos aparecidos en el diario *El Sol* y luego recogidos en *El Espectador III y IV*, respectivamente. Ver Jose M. García Laborda: "Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su "circunstancia" histórica", *Revista de Estudios Ortegaianos* (en prensa).

ingleses y rusos modernistas las han copiado —así, copiado, apropiándose las— de Strauss (la figura contemporánea más interesante, no obstante la banalidad de algunas de sus ideas), que es, puede decirse, casi el inventor de estas fórmulas, o, por lo menos, el primero que las ha empleado sistemáticamente, a falta de bellas ideas, para dar carácter a los asuntos de sus poemas, extremando la nota de la música de programa, especialmente lo grandioso, como nadie actualmente⁶⁰

Tomás Bretón, que también conocía los poemas de Strauss por sus presentaciones en Madrid en estos años, se mostraba algo reticente hacia las últimas producciones de este género (entre las que se cuenta *Don Quijote*), cuando se refería a la situación de la producción sinfónica en un escrito de comienzos de 1917:

Si el justamente famoso compositor R. Strauss hubiese nacido en España, es posible que no hubiera podido lograr se oyese su segundo poema instrumental; habría bastado el primero... y en su país no sólo se oyen los primeros poemas —algunos verdaderamente admirables— sino que también se oyen y aún se aplauden(j) los últimos que son ejemplos del barroquismo más desolador⁶¹

En 1928 Salazar resumía extraordinariamente, como siempre, la posición de Strauss en el panorama de su tiempo, realizando un magnífico ensayo sobre la música del compositor, entresacado de sus anteriores críticas en el diario *El Sol*, aunque apenas habla de *Don Quijote*⁶²

En este ensayo Salazar alude al “sensacionalismo” como la característica más peculiar de Strauss y la que ha provocado la recepción más positiva del público:

(...) Su mano maestra para obrar rápida y directamente sobre la sensación, bordea el límite de lo genial. De ahí su tremenda influencia sobre el auditor general, tan poco dueño de sus nervios como de su cerebro. Los músicos, sobre todo, caen en sus redes con una facilidad descora-

⁶⁰ VILLAR, Rogelio del: *Soliloquios de un músico español*, Unión Musical español, Madrid, sin fecha (aproximadamente de 1922), 73.

⁶¹ Carta de Bretón al director de *El Adelanto* salmantino, el 6 de enero de 1917. Citado en GARCÍA FRAILE, Dámaso: *Salamanca y Bretón*, Caja Duero, Salamanca 1997, 121-122. Bretón cita a Strauss en el contexto del comentario de su propio poema sinfónico *Salamanca*, que se estrenó en Madrid el 1 de diciembre de 1916, sin conseguir el éxito que el autor se esperaba.

⁶² SALAZAR, Adolfo: “Ricardo Strauss”, en *Música y Músicos de hoy*. Madrid. Mundo latino, 1928, 255-303.

zonante, porque, además su sabiduría técnica es un espejuelo extraordinario⁶³

CONCLUSIONES

Podemos resumir en los siguientes puntos las conclusiones más deestacadas de nuestro estudio sobre la presencia y recepción en Madrid del poema sinfónico *Don Quijote* de R. Strauss.

1. Llama la atención el retraso con que aparece *Don Quijote* de Strauss en Madrid, si lo comparamos con la estreno de la obra en otras ciudades europeas y españolas o con la presentación anterior de otros poemas suyos, como *Don Juan* (1889) y especialmente *Las Travesuras de Till Eulenspiegel* (1894) o *Muerte y transfiguración* (1895), que se presentan en Madrid ya en 1898, a los pocos años de ser compuestos. *Así hablaba Zarathustra* (1896) se estrena en Madrid en 1913. *Macbeth* (1892), es el poema que más tarde aparece en la capital, ya que se estrena en Madrid en 1925. *Vida de Héroe* (1898) y *Don Quijote* (1897) se estrenan en Madrid en 1916, a distancia de casi 20 años de la fecha de su creación (el retraso normal con que llega el repertorio europeo contemporáneo a España).

No olvidemos que en París se estrena la obra en 1900 dentro de los conciertos Lamoureux, mientras que en Inglaterra la composición se presenta por primera vez el 4 de junio de 1903, en uno de los conciertos del *Festival Strauss*, que se realizan en St. James's Hall y que provocan la admiración de Arbós, que asiste a los conciertos.

En España, *Don Quijote* se estrena en Barcelona en marzo de 1911 con la Orquesta Sinfónica de la ciudad que dirige Juan Lamote de Grignon. Barcelona fue la primera ciudad española que escuchó en concierto los primeros poemas de Strauss ya en 1897, es decir, un año antes que en Madrid, bajo la dirección del propio compositor y con una acogida entusiasta del público, como relata el propio músico.

El estreno de *Don Quijote* en Madrid tiene lugar el 2 de abril de 1916 con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por E. F. Arbós, que ya había dirigido anteriormente cuatro poemas suyos, y con el violonchelo solista de Ruiz Casaux.

⁶³ *Ibidem*, 280

2. R. Strauss realiza tres visitas a Madrid dirigiendo varios de sus poemas sinfónicos, pero no dirige *Don Quijote* hasta su tercera visita, en 1925.

En la primera visita que Strauss efectúa a la capital en febrero de 1898 en la Sociedad de Conciertos el compositor no presenta *Don Quijote* a pesar de la temática española que la obra manifiesta, mientras que dirige los tres poemas sinfónicos que hemos citado anteriormente (*Don Juan*, *Las Travesuras de Till* y *Muerte y Transfiguración*). En la segunda visita a la capital con la Filarmónica de Berlín en mayo de 1908, Strauss tampoco presenta *Don Quijote*, sino que dirige *Till Eulenspiegel* y *Muerte y transfiguración*. Sólo en la tercera visita a Madrid, en marzo de 1925, el director presenta, por fin, con la Orquesta Sinfónica de Madrid el *Quijote*, junto a *Muerte y Transfiguración*, *Till*, y *Don Juan*.

Las preferencias de Strauss en sus tres visitas a Madrid fueron para los dos poemas *Till* y *Muerte y Transfiguración*, que fueron dirigidos en las tres ocasiones. *Don Quijote* no tuvo las mismas audiciones que *Don Juan*, *Till* o *Muerte y Transfiguración* (que acabará siendo el poema sinfónico más interpretado en España y en Madrid en esta época). El mismo Arbós prefirió estrenar primero otros poemas de Strauss antes de presentar *Don Quijote* al público madrileño.

3. *Don Quijote* experimentó 15 audiciones en Madrid entre 1916 y 1936 (es decir, durante el periodo que hemos acotado para este estudio). La OSM estrenó el poema en 1916 y lo presentó en la capital otras 9 veces (10 audiciones en total), aparte de las numerosas ocasiones en que presentó la obra en sus giras por las diversas ciudades españolas. La OFM interpretó 5 veces la obra en Madrid.

En 1916, con motivo de la celebración de los 300 años de la muerte de Cervantes, se acumulan las audiciones de la obra en Madrid y en toda España. A partir de 1917 (3 audiciones en este año) la obra aparece en el repertorio sinfónico de la capital en ocasiones muy esporádicas. E. F. Arbós fue el que sintió mayor predilección por la obra de Strauss, mientras que B.P. Casas no fue tan generoso con su interpretación, ya que se sintió más atraído por las obras nuevas de Debussy y de otros contemporáneos, aparte de que su orquesta apareció más tarde en el panorama de la capital (al ser fundada en 1915).

Merece la pena destacar que el estreno absoluto en España de *Don Quijote* tuvo lugar en Barcelona de la mano de la Orquesta Sinfónica de la ciudad dirigida por su titular Juan Lamote de Grignon el 15 de marzo

de 1911, que luego repitió la obra el 7 de marzo de 1912.

También la orquesta Pau Casals interpretaría *Don Quijote* de Strauss en tres ocasiones durante los años de 1921 y 1922.

De cualquier forma la repercusión de *Don Quijote* fue menor en Barcelona que en Madrid, a tenor de las audiciones presentadas.

4. El estreno de los poemas sinfónicos de Strauss nunca dejó indiferente al público, ni en España, ni en el extranjero. En algunos oyentes, sus poemas sinfónicos causaban entusiasmo ilimitado, en otros, provocaba cierta irritación.

La recepción de *Don Quijote* experimentó los mismos avatares que los otros poemas sinfónicos de Strauss. Los críticos de la vieja escuela, más abocados a la tradición sinfónica del romanticismo alemán (como José Borrel, Manrique de Lara, Esperanza y Sola, Cecilio de Roda, Carlos Bosch, Rogelio del Villar, etc.) se sintieron muy atraídos hacia la música de Strauss. Los críticos más jóvenes, especialmente A. Salazar y Juan José Mantecón, iniciaron un camino gradual de distanciamiento y rechazo a medida que el impresionismo y las vanguardias iban ganando terreno.

5. Las críticas que hemos presentado sobre *Don Quijote* coinciden todas en apuntar el dominio técnico e instrumental del compositor en la obra, pero indican también sus reservas sobre el estilo descriptivo y poco lírico del poema.

En el día del estreno en Madrid en 1916, todas las críticas coincidieron en señalar los siguientes aspectos positivos del evento:

1. La enorme expectación del público ante la nueva obra de Strauss.
2. El lleno absoluto del teatro, como consecuencia del interés suscitado.
3. El gran éxito de público, que aplaude entusiasmado el acontecimiento.
4. La magnífica interpretación de la Orquesta Sinfónica con Arbós.
5. El excelente papel del chelista solista R. Casaux.
6. El virtuosismo contrapuntístico y orquestal de la composición.
7. El talento y habilidad técnica del compositor.

Pero se manifestaron también ciertas reservas hacia la obra:

1. por no haber captado bien el carácter de la novela de Cervantes, especialmente la psicología de su principal protagonista.

2. por abundar en algunos pasajes de cierta hilaridad y extravagancia.

3. por caer en un descriptivismo externo, que acentúa lo episódico, con tendencia hacia la ampulosidad y sensacionalismo, y, por lo mismo, con ausencia de toda emoción y lirismo.

Estos aspectos positivos y negativos aparecieron siempre, más o menos matizados, en la presentaciones sucesivas que experimentó *Don Quijote* en la capital.

Llama la atención la actitud positiva de Salazar hacia la obra en el día de su estreno, aunque luego su postura cambió gradualmente en las posteriores repeticiones de *Don Quijote*.

A diferencia de la crítica, que adoptó posturas divergentes, el público madrileño nunca dejó de admirar la música de Strauss y se sintió igual de comprometido con ella que las dos orquestas principales de la ciudad, que tantas audiciones realizaron de sus obras. F. Arbós, más arrimado al repertorio romántico y con una orquesta más veterana, se esforzó más por presentar la música de Strauss al público madrileño en sus programas, mientras que P. Casas optó más por las vanguardias y el impresionismo con su orquesta más joven.

Se habla, en la recepción de sus obras durante esta época, de ciertas extravagancias en la música de Strauss, que se hacen notorias también en *Don Quijote* y que representan un contraste al nuevo mundo sonoro inaugurado por Debussy o Stravinsky.

Para Salazar, el "sensacionalismo" de Strauss fue la causa del gran auge e impacto que tuvo este compositor durante el primer tercio de siglo XX en el auditor general, mientras que su "sabiduría técnica"

entusiasmó a todos los músicos por igual. Sin duda, el entusiasmo general por parte de las orquestas y del público hacia la música del compositor alemán, proviene del hecho de ver en Strauss al heredero de la gran tradición sinfónica alemana, con la que los oyentes de la época estaban tan familiarizados y de la posibilidad de lucimiento y habilidad que podían demostrar las orquestas con la interpretación de sus grandes poemas sinfónicos.

6. En el debate cultural de la época en torno a las vanguardias, Strauss se sitúa en el punto de confrontación involuntaria con las nuevas corrientes del impresionismo debussista o del vitalismo de Stravinsky, que aparecen simultáneamente a la recepción de Strauss. Se trata de la polémica entre música alemana "versus" música francesa. Para unos (por ejemplo, Rogelio del Villar, José Borrel o el mismo José Subirá), Strauss sigue siendo el gran valedor y heredero de las mejores corrientes sinfónicas de la época, para otros (para los más modernistas y abiertos, como A. Salazar o Juan José Mantecón), su música pertenece a un "pasado superado". El poema sinfónico *Don Quijote* participa de esta valoración general al formar parte de las mismas categorías técnicas y estilísticas que definen la música sinfónica del genial compositor bávaro. Su aparición tardía en España tiene lugar en un momento en que las nuevas corrientes de la música moderna comienzan a llamar la atención del público madrileño. No olvidemos que cuando en la primavera del año 1916 se estrena *Don Quijote* de Strauss en Madrid, llegan también por primera vez a la capital los Ballets rusos con las obras de Stravinsky (*El Pájaro de Fuego* y *Petrouschka*) que causaron un fuerte impacto en la ciudad.

Fecha	Lugar	Orquesta	Solista	Director
2-4-1916	Teatro Real	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
13-4-1916	Teatro Real	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
16-4-1916	Teatro Real	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
7-5-1916	Teatro Real	OFM	Taltavull	B. P. Casas
9-3-1917	Teatro Price	OFM	Taltavull	B. P. Casas
28-3-1917	Teatro Real	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
24-11-1917	Teatro Odeón	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
29-11-1918	Teatro Price	OFM	G. Cassadó	B. P. Casas
19-9-1919	Teatro Real	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
25-11-1921	Teatro Price	OFM	R. Cassadó	B. P. Casas
11-4-1923	Teatro Calderón	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
9-3-1925	Teatro Real	OSM	R. Casaux	E. F. Arbós
4-2-1927	Círculo B. Artes	OFM	Cassadó	B. P. Casas
16-12-1932	Teatro Calderón	OSM	Gandía	E. F. Arbós
19-2-1933	T. Monumental	OSM	Gandía	E. F. Arbós

Fig. 1: Interpretaciones de *Don Quijote* de Strauss en Madrid hasta 1936

Meinem Freunde Joseph Dupont
gewidmet

Don Quijote

(INTRODUZIONE, TEMA CON VARIAZIONI E FINALE)

Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters
für
großes Orchester

componirt
von

RICHARD STRAUSS.

Op. 35.

- Verl. No. 2885. Partitur (zum Privatgebrauch) netto Mk. 16.-
 . . . 2886. Orchesterstimmen
 . . . 2887. Klaviersatz zu 4 Händen von Otto Singer Mk. 8.-
 . . . 2888. Für 2 Klaviere zu 4 Händen von Otto Singer à Mk. 8.-

Aufführungsrecht vorbehalten.

Die Erlaubnis zu öffentlichen Aufführungen wird von der Verlagshandlung nur direct gegen Revers ertheilt.
Preis für öffentliche Aufführungen unterliegt besonderer Vereinbarung.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder Eingetragen in das Vereins-Archiv
Copyright (including the right of performance) 1898 by Jos. Aibl Verlag

München, JOS. AIBL Verlag.

Fig. 2: Portada de la primera partitura impresa del poema sinfónico *Don Quijote* de Strauss, en la editorial Jos. Aibl de Munich, en 1898.

Teatro



Real

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

AÑO XIII

SEGUNDO CONCIERTO DE ABONO

BAJO LA DIRECCIÓN DEL

Maestro ARBÓS

para hoy domingo 2 de Abril de 1916, a las DIEZ de la noche.

PROGRAMA OFICIAL

PRIMERA PARTE

- a) Obertura. { de la Suite en Re..... J. S. Bach.
 b) Aria..... }
 Concierto en La menor (1.ª vez)..... Vivaldi.
Allegro moderato.—Adagio.—Allegro.

DESCANSO DE VEINTE MINUTOS

SEGUNDA PARTE

- Don QUIJOTE, poema sinfónico (1.ª vez)..... Ricardo Strauss.
 Violoncello solista, Sr. Ruiz Casaux.

DESCANSO DE VEINTE MINUTOS

TERCERA PARTE

- Segunda Sinfonía en Re mayor..... Beethoven.
Adagio molto. Allegro con brio.
Larghetto.
Scherzo. Allegro.
Allegro molto.

Se suplica al público no entre ni salga durante la ejecución del programa.

TERCER CONCIERTO DE ABONO se celebrará el domingo 9 de Abril
 1916, a las diez de la noche.

Fig. 3: Programa del estreno de *Don Quijote* en Madrid por la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de E. F. Arbós.

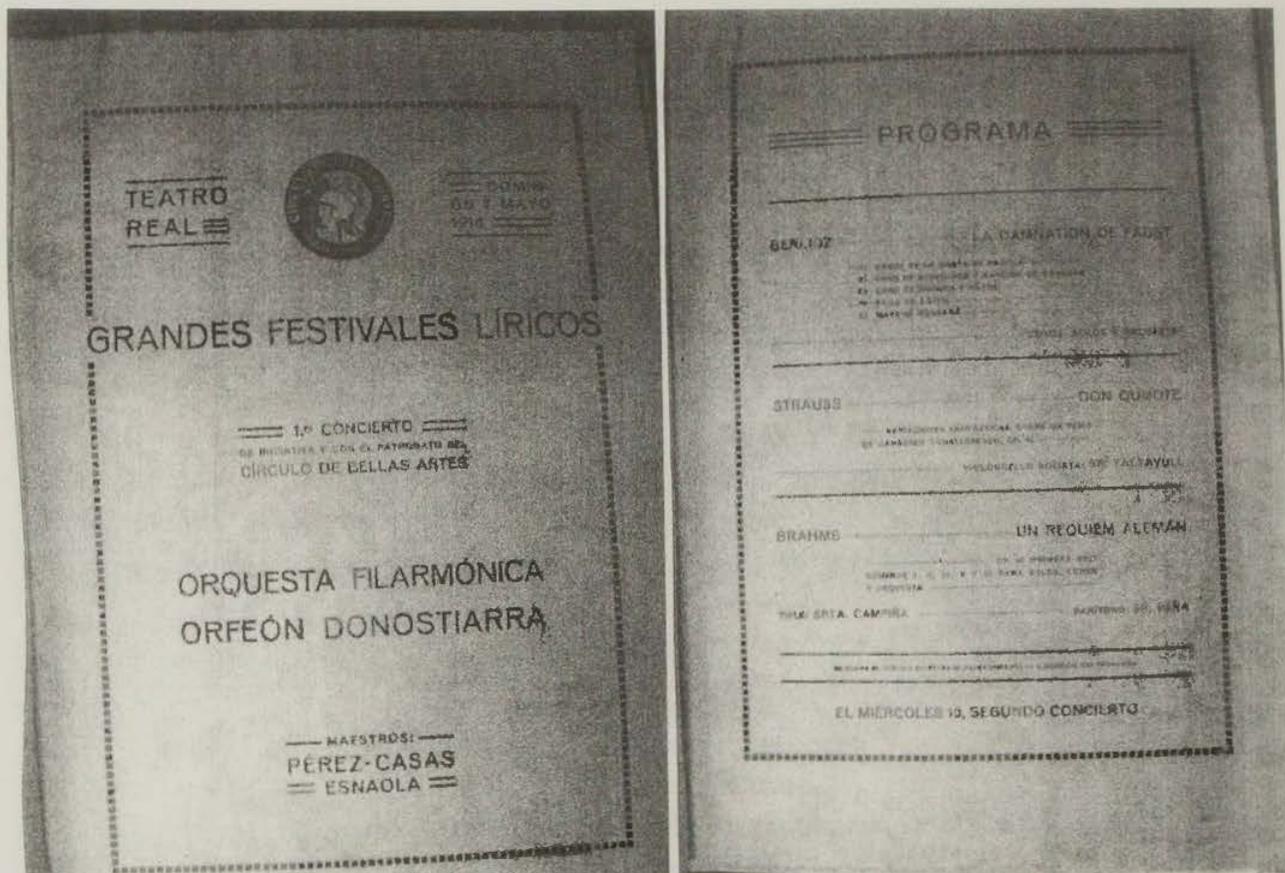


Fig. 4: Presentación de la obra por la Orquesta Filarmónica de Madrid Bajo la dirección de B. P. Casas.